

Présentation

Blanche-Noëlle Grunig



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2974>

DOI : [10.4000/praxematique.2974](https://doi.org/10.4000/praxematique.2974)

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 5-8

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Blanche-Noëlle Grunig, « Présentation », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 26 | 1996, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2974> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.2974>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

Tous droits réservés

Présentation

Blanche-Noëlle Grunig

- 1 La réflexion menée dans ce recueil intitulé *Les Mots et la Scène* émane de linguistes, si l'on excepte Michel Corvin qui, venu des études théâtrales, a bien voulu prendre de bonne grâce le risque d'un voisinage aussi disciplinairement défini.
- 2 C'est une réflexion que sous-tend une double interrogation :
- 3 L'une est strictement méthodologique : Est-il possible de transférer sur le langage tel qu'il est déployé sur scène les méthodes d'analyse et les concepts linguistiques majeurs qui ont fait leurs preuves (... du moins on veut le supposer...) quand il s'agissait de langage non situé ? Étant bien entendu que si ce devait ne pas être le cas la linguistique aurait failli à sa tâche. Elle n'a en effet jamais déclaré qu'elle était une linguistique développée sur le fondement de données excluant telle ou telle pratique particulière. Inversement, si elle était incapable de repérer les facteurs caractéristiques d'une pratique spécifique déterminée, elle ferait la preuve de son incapacité à saisir l'articulation du discours sur ses conditions d'énonciation et resterait de ce fait en deçà des objectifs qui lui ont été assignés dans les plus récentes décennies. La linguistique n'étant ni unique ni unifiée il se peut fort bien d'ailleurs que certains mouvements en elle soient plus aisément que d'autres à même d'appréhender la rencontre des mots et de la scène.
- 4 Cette interrogation d'ordre méthodologique traverse à des degrés divers les trois premiers articles de ce recueil. C'est en particulier mon propos, systématiquement poursuivi par la considération successive de quatre domaines théoriques : Théories intentionnelles, Linguistique énonciative, Linguistique cognitive et Théorie des mondes. A l'exception du premier, tous ces domaines saisissent de façon explicative le champ théâtral dans sa complexité. Il apparaît toutefois que la linguistique cognitive en train de se constituer peut traiter ce champ, du comédien au spectateur, selon des paramètres singulièrement révélateurs. Je suggère en particulier que le processus d'imagerie mentale suscité par le verbal et le visuel est un objet de recherche particulièrement prometteur et qu'en tout cas toute linguistique qui le prendrait en compte rendrait justice à l'hétérogénéité des représentations mentales à l'œuvre dans le théâtre.

- 5 Catherine Kerbrat-Orecchioni, quant à elle, concentre plus spécifiquement son attention sur ce qu'offre l'Analyse conversationnelle quand il s'agit d'appréhender le langage sur scène. Elle scrute avec précision ce qui distancie le dialogue théâtral du dialogue ordinaire, en le caractérisant comme un « miroir grossissant » de faits pertinents. Systématisation (ou au contraire raréfaction) de certains procédés : la différence entre les deux types de dialogue serait plus affaire de densité et focalisation qu'à proprement parler différence de nature. Il est clair que les analyses de Catherine Kerbrat-Orecchioni, en suggérant la pertinence de l'Analyse conversationnelle pour le théâtre, suggèrent du même coup celle de la Linguistique énonciative à laquelle elle s'apparente.
- 6 Catherine Détrie indique enfin l'apport possible de la praxématique à l'étude du théâtre : la conception qu'a la praxématique de l'actualisation – actualisation d'un programme de sens – peut en particulier permettre de traiter l'actualisation scénique. Les réglages du sens opérés par l'actualisation praxématique peuvent par ailleurs être étudiés comme des facteurs différenciant comédie et tragédie.
- 7 La seconde orientation de la réflexion ici présentée se libère plus du métalangage des linguistes, et de leur recherche d'un appareil théorique généralisant, pour aborder frontalement les deux réalités, a priori fondamentalement hétérogènes, que sont le texte et la scène.
- 8 Almuth Grésillon, soutenue par la perspective génétique qu'elle défend et illustre dans d'autres travaux portant sur des manuscrits, trouve à unir les deux entités par une relation d'interdépendance : un texte est le plus souvent présent lors du travail de mise en scène mais aussi, réciproquement, il y a comme une anticipation de la mise en scène lors de la genèse du texte écrit. Des possibles représentationnels – des images – se dessinent. J'aimerais pour ma part, sur ce point, poser la question : A chaque instant du processus de genèse, l'image précède-t-elle l'écriture, ou bien la suit-elle ? Est-ce le verbal déjà construit qui suscite l'image de configurations scéniques ? Ou est-ce une image déjà construite qui impulse l'écriture ? L'hypothèse d'une antériorité du verbal semblerait bien conforme à ce que les psychologues savent dire du déclenchement de l'imagerie mentale à partir du verbal (en tout cas en compréhension). Mais si l'on voulait rendre justice à la dynamique d'une genèse, on pourrait tenter de concevoir le tout comme un processus (de production) où représentation verbale et visuelle rebondiraient sans cesse l'une sur l'autre. Pour ne pas toutefois s'abîmer dans le lieu presque insondable de l'activité psychologique d'un écrivain, il est sans doute plus avisé de chercher avec Almuth Grésillon à percevoir les effets, dans le réel externe et non pas interne, d'une activité d'écriture associée à une activité de mise en scène imageante. On peut en particulier, comme elle le préconise, observer les jeux conjoints de tel couple auteur/metteur en scène : Goethe/Schiller, Giraudoux/Jouvet, Claudel/Barrault etc, pratiquant ce qu'elle conçoit comme une réalisation « à plusieurs mains ».
- 9 Si aux yeux d'Almuth Grésillon il y a imbrication de deux réalités distinctes, les mots d'une part et la scène d'autre part, chez Michel Corvin (qui pourtant a sans doute plus étudié la scène que n'importe lequel des autres auteurs de ce recueil) tout se passe comme s'il n'y avait fondamentalement que les mots. Tout est selon lui dans les mots du texte. « Le tout du théâtre, disons le presque tout, est déjà enfermé dans les pages du livre », « le théâtre n'existe que dans les mots qui le disent », la théâtralité est textuelle, il y a une force magique du langage. On peut difficilement rendre plus bel hommage au

verbe et les linguistes – qui vivent dans l’illusion d’être propriétaires et gardiens des mots – peuvent en être flattés.

- 10 Ils perçoivent toutefois aussi là, bien entendu, l’écho d’un débat âpre, que Michel Corvin schématise clairement, entre le « textisme », auquel évidemment il adhère, et des conceptions qui réduiraient le texte à un prétexte de représentation théâtrale. Anne Ubersfeld, par exemple, est placée par Michel Corvin au nombre de ceux auxquels il désespère de faire entendre raison, quand il leur rappelle – de façon extrême – la pleine existence du texte.
- 11 Pour Michel Corvin, c’est par son pouvoir imageant (métaphores certes, mais aussi construction verbale d’un univers « poético-théâtral ») que le texte fait le tout du théâtre. Pour Isabelle Vodoz il suffit d’un seul morphème, *MOI, EGO, ICH, ME*, traqué il est vrai sous toutes ses déclinaisons au travers de cinq *Amphitryon*, de Plaute à Kleist en passant par Rotrou, Molière et Dryden, pour que nous lisions l’essentiel d’un vacillement d’identité. Isabelle Vodoz – textiste non déclarée ?! – ne prononce qu’exceptionnellement le terme de mise en scène et ne s’attache qu’aux mots. On a comme une autosuffisance du matériau verbal. On ne réclame pas la scène. L’enjeu est parfaitement clair. Peut-être l’acceptation de cette réduction est-elle rendue possible par l’aura acquise à la faveur d’un mythe qui a accumulé pour nous, au travers des siècles et des espaces, une charge représentationnelle forte.
- 12 Le dernier mot reviendra à Thierry Gallepe, qui a présenté en 1993, à l’Université de Paris 8, une thèse en quatre volumes traitant un corpus de didascalies recueillies dans des pièces du répertoire français. Dans la réflexion que le présent recueil mène sur le rapport entre les mots et la scène, la didascalie occupe en effet à mes yeux une place tout à fait singulière. Elle est charnière : elle n’est évidemment pas composant de la matérialité de la scène ou des acteurs ; elle n’est pas non plus mot de la pièce. Elle est largement prescriptive, disant par exemple pour l’acteur de quelle tonalité ou geste les mots doivent être accompagnés, ou pour le metteur en scène dans quelle disposition scénique les mots doivent s’intégrer. Elle est aussi auxiliaire d’interprétation : elle guide le metteur en scène dans son activité d’interprétation du texte, exprimant comme une modulation/complétion par l’auteur de sa propre création textuelle.
- 13 Elle reste en quelque sorte à égale distance des mots et de la scène.